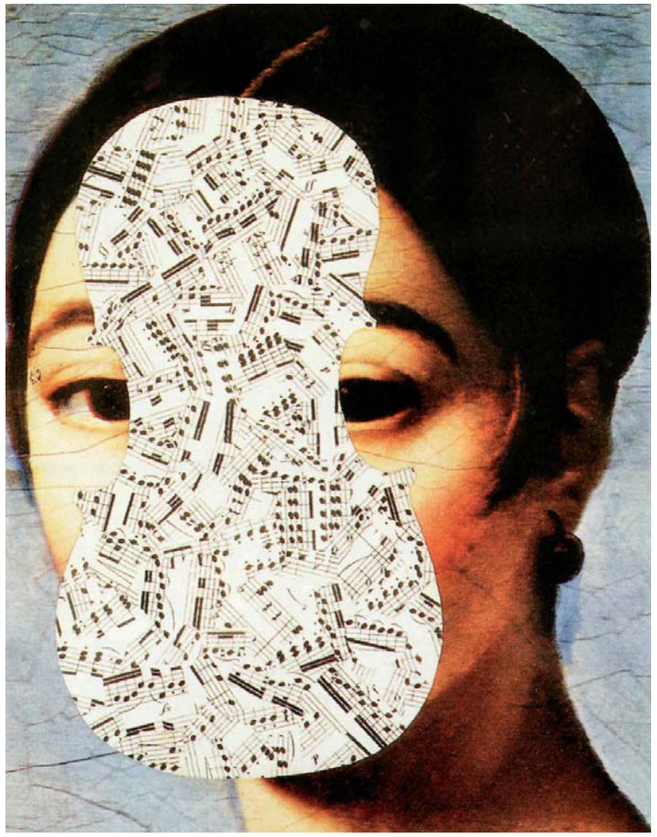
Tom Phillips, *Six of Hearts n°3*, op.16, 1991, encre et crayons de couleur sur papier, 14,7x15,7 cm



Entre le sonore et le visuel

Interactions Musique / Arts plastiques

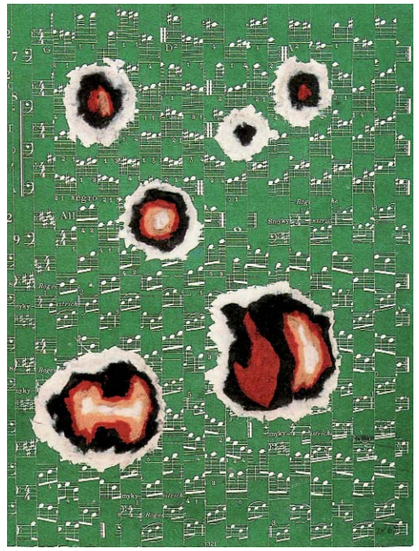
Exposition du 4 au 20 mai 2011

Château de Plaisir

MESSAGE MJK

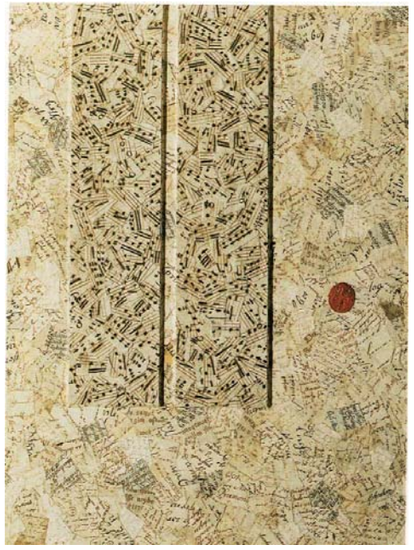
La notation, les instruments et objets producteurs de sons invitent à de multiples passages entre le visuel et le sonore ; des trajectoires qui n'excluent nullement, loin s'en faut, les tensions entre des modes d'expression et de communication qui possèdent chacun un type de fonctionnement spécifique; d'où l'émergence d'hypothèses de jeu, de paradoxes qui représentent autant de sources de stimulation privilégiées pour des artistes choisissant de voyager par delà les catégories académiques et leurs divisions, sans viser pour autant de principe analogique ou métaphorique entre les différents domaines concernés. Parcours à travers un réseau d'œuvres qui brassent écritures, codifications graphiques et symboliques de toutes sortes, cette exposition joue volontiers sur l'ambiguïté des intentions propres à certaines tendances de ces dernières décennies : l'ouverture, la mobilité inhérente à la plupart des projets et processus en présence viennent précisément de leurs implications plurielles, du fait qu'ils n'imposent pas d'appréhension unilatérale, mais proposent des voies d'accès polyvalentes, chemins de traverse susceptibles d'épouser les perspectives de chaque visiteur, qui pourra ainsi devenir conjointement auditeur et spectateur.

La partition apparaît comme un espace particulièrement propice à des dialogues entre compositeur et plasticien. Cet intérêt est manifeste dans les collages de Jiri Kolar ou de Ladislav Novak. Jiri Kolar se plait à désorienter les aspects fonctionnels des écritures qu'il incorpore dans ses collages. Des bribes de partition interviennent fréquemment dans ses compositions, en particulier dans ses “froissages” et, plus encore, dans ses “chiasmages”, selon une méthode qui consiste à placer côte à côte de petits morceaux de papier déchirés. À leur propos, J. Kolar évoque volontiers le spectre de la polyphonie, cette pratique lui ayant appris à regarder et à observer l'univers sous mille et un angles. Dans ses collages de notations et écritures qui se juxtaposent, on pressent en effet une musique potentielle, sorte de rumeur vocale qui pourrait bien s'amplifier en un gigantesque chœur. Dans les collages qu'il a réalisés à partir du Portrait de Mademoiselle Rivière de Ingres, J. Kolar a choisi d'inscrire, à la manière d'un écho musical, des fragments de partitions des premières symphonies de Haydn (réduites pour piano). S'imprégnant, de manière toute subjective, bien que toujours très rigoureuse, de certains principes d'écriture et surtout, d'une conception du temps orientée vers l'axe de la concentration et de la méditation, Jacques Pourcher a conçu plusieurs séries d'œuvres, successivement liées à Lux aeterna de G. Ligeti, aux Variations opus 27 de Webern et à Patterns in a Chromatic Field de Morton Feldman. Dans cette dernière série, il procède à une surimpression infiniment délicate de papiers végétaux très fins du Népal, du Japon, de Corée, de Thaïlande... qui lui permet de jouer sur des effets de transparence et de lumière. Ses œuvres sont constituées d'assemblages de strates



1

2



3

1. Jiri Kolar, *Smyky*, 1963, collage, 40 x 30 cm

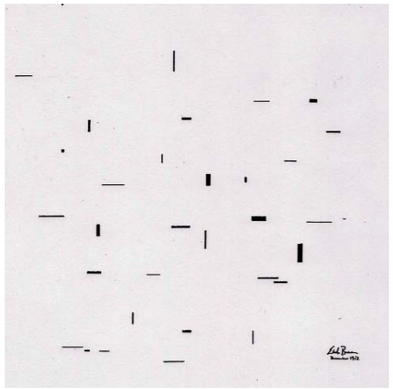
2. Jacques Pourcher, *Via San Teodoro 8*, Roma, série Symbole, le zéro, 2007/2008, gouache, 32,5 x 32,5 cm

3. Jiri Kolar, *Hommage à Dvorak*,1989, collage, 48,5 x 37, 5 cm

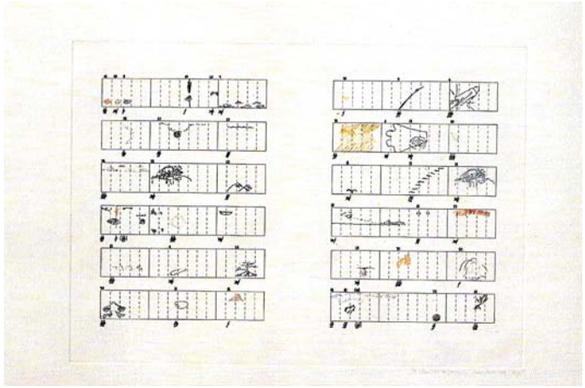
horizontales, à la manière des différentes voix d'une partition, et chaque strate semble elle-même sous-entendre de multiples champs de profondeur, en raison des divers recouvrements auxquels sont soumises les surfaces de papier, réduites à de petits modules rectangulaires. Tout se passe comme si plusieurs couches de temps se recouvraient peu à peu, par stratification. Si le choix de J. Pourcher s'est notamment porté sur l'œuvre de Feldman, c'est en partie parce que celui-ci entretenait des relations privilégiées avec les peintres new yorkais, notamment Mark Rothko, ce qui a suscité des échanges d'idées des plus féconds, mais, plus essentiellement, à cause de sa conception du temps, du silence, et de la notion de “pattern”. Le terme “pattern” est utilisé par Feldman (dont on pourra découvrir une des pages de brouillon de la partition de Rothko Chapel) pour désigner un motif soumis à des principes de répétition et de très infimes modulations. Il s'agit là d'un procédé que l'on peut rapprocher de celui du tissage et que l'on retrouve dans la structure des tapis turcs anciens, que le compositeur américain affectionnait tout spécialement et dont il était devenu un expert. En outre, toujours en écho à l'œuvre de Feldman, J. Pourcher explore la dimension du chromatisme. Sans doute serait-il même plus approprié de parler, dans son cas, de micro-chromatisme, car son registre de variations colorées apparaît délibérément restreint, du blanc au beige, comme pour provoquer des rapports de tension très doux, minimaux, et amener ainsi l'attention à se porter sur les intervalles de couleur et de lumière les plus imperceptibles, créant de ce fait un climat qui se révèle en profond accord avec la musique de Feldman, ou encore celle de Giacinto Scelsi.

Développées à partir des années 50, à la suite des innovations de John Cage, Earle Brown ou Morton Feldman, les notations graphiques laissent incontestablement pressentir de nouvelles conséquences pour l’écriture musicale, qui permettent notamment d'entrecroiser, dans le projet même de la composition, des préoccupations de nature visuelle et graphique, encore présentes chez certains compositeurs des générations ultérieures (Peter Graham, Rudolf Komorous, Ladislav Adamciak).

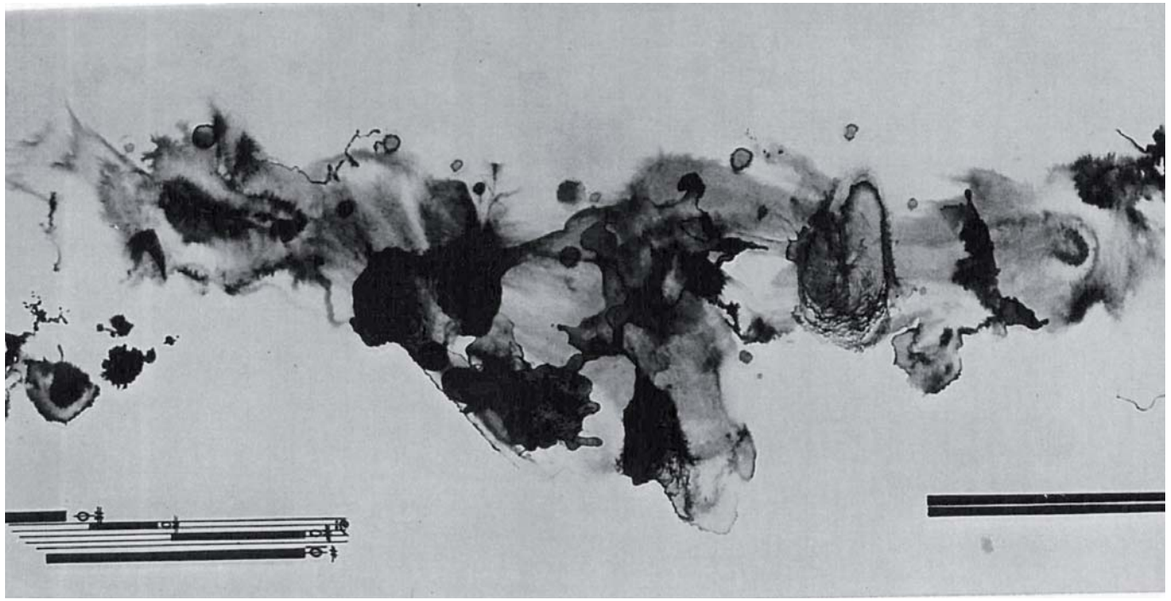
C’est ce qui a conduit par exemple Tom Phillips, originellement peintre, mais aussi occasionnellement compositeur, à concevoir des partitions qui sont tout à la fois des œuvres à voir et à interpréter. Sa démarche est en effet jalonnée d'étapes qui constituent de véritables glissements d'une technique à une autre, d'un mode de communication à un autre, par delà toute velléité de correspondance de terme à terme. *Last Notes from Endenich* (1975) a par exemple donné lieu à une série de travaux graphiques où une portée musicale semble se rompre et où des formes de notes se mettent à adopter des aspects imprévisibles. Il s'agit de l'incarnation d'une sorte de fantasme simultanément sonore et visuel, en étroite liaison avec la phase ultime de la vie de Robert Schumann, qu'il passa dans l'asile privé d'Endenich.



1



2



3

1. Earle Brown, *December 52*, 1952, encre

2. John Cage, *Score without parts (40 Drawing by Thoreau) : Twelve Haiku*, 1978, encre, 22x 30 cm

3. Peter Graham, *Meditation*, 1974, encre, 21 x 29,5 cm

Artiste pour qui la gestique joue un rôle déterminant dans l'acte de création plastique, Pierre Alechinsky a croisé à plusieurs reprises l'itinéraire du compositeur et clarinettiste de jazz Michel Portal, faisant coïncider l'énergie de son geste avec celle du jeu instrumental du musicien dans une planche lithographique destinée à illustrer une pochette de disque. Récemment, en une forme d'hommage, il a repris à son compte des phrases et expressions d'un des compositeurs qui demeure un des cas les plus fertiles d'échanges entre les univers du mot et du signe musical, Érik Satie.

Il fallait également envisager le cas d'écritures qui ne sont pas destinées à une exécution et demeurent en quelque sorte des musiques en puissance. Immense partition imaginaire, fantasme de notations, d'instruments, l'œuvre calligraphique de Claude Melin pourrait bien être vue comme un labyrinthe de signes qui défie toute éventualité de transcription dans une durée déterminée.

De même, Jean-Luc et Titi Parant ont réalisé des sortes de partitions imaginaires dont le déchiffrage offre des possibilités de parcours variables à l'infini.

Chez Aldo Mondino, ce sont les instruments de musique qui, pris dans un réseau de références historiques, deviennent partitions. Au cours des années 70, Mondino a réalisé plusieurs séries de peintures où il joue sur la mise en situation et le décalage de citations plastiques en liaison avec la musique. Chez lui, la représentation de l'instrument agit à travers une sorte de filtre stylistique constitué par la vision qu'en ont livrée, au début du siècle, cubistes et suprématistes. Mondino procède selon une technique de citations qui l'amène notamment à diviser l'espace en trois ou quatre parties, désignées au sein même de la toile par des mots appartenant à la terminologie musicale, et pouvant être perçues comme les mouvements successifs d'une partition.

Il convenait également de rendre compte, à l'occasion de cette exposition, d'œuvres pour lesquelles les artistes ont choisi, selon l'expression de Kandinsky, de "changer d'instrument". C'est le cas d'un des plus grands batteurs de jazz de notre temps, Daniel Humair, qui partage son activité créatrice entre la musique et les arts graphiques, sans nécessairement chercher de lien explicite entre les deux.

À partir de la toute fin des années 60, John Cage a lui-même expérimenté des techniques plastiques particulièrement inventives, un des points communs avec sa production musicale étant le recours à des procédés de hasard et, plus particulièrement, à la méthode de divination chinoise connue sous l'appellation de "I-Ching".

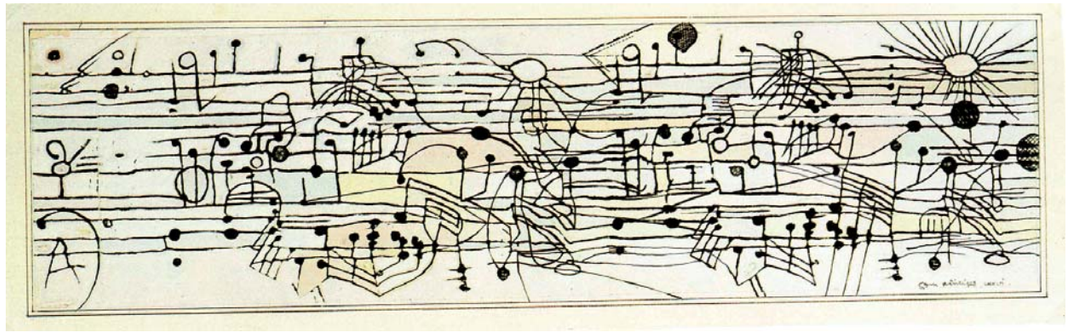
Ces dialogues entre peintre et musicien ont tout naturellement donné lieu à plusieurs collaborations qui se sont traduites sous la forme de "livre-partitions". Dans ce domaine également, Satie était un incontournable précurseur,

avec ses Sports et divertissements, conçus, autour de 1913, avec la complicité de Charles Martin.
Plusieurs ouvrages et gravures présentés ici sont nés des collaborations que j'ai eues avec Gaston Planet, Aldo Mondino, Claude Melin, Pierre Alechinsky, Jan Voss, Pierre Buraglio, Max Schoendorff, Bertrand Dorny, Augusta de Schucani, Yves Picquet, Jacques Clauzel. Il s'agissait à chaque fois pour nous de mettre au point une stratégie spécifique, capable d'éviter les pièges d'un simple placage de deux phénomènes demeurant étrangers l'un à l'autre.

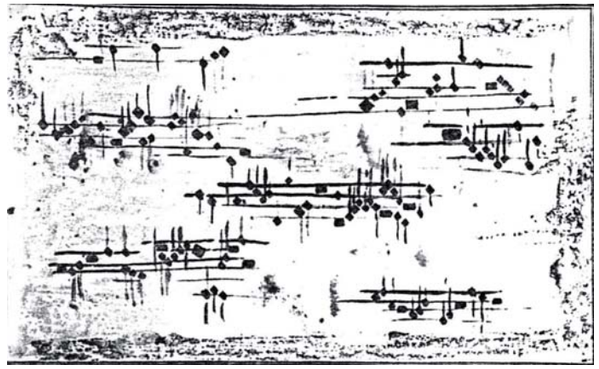
Cette exposition se propose avant tout d'avancer des pistes de réflexion car, depuis Kandinsky, Kupka ou Klee, les intersections du visuel et du sonore n'ont cessé de se multiplier et de se ramifier. Les nouvelles technologies prennent désormais le relais, à leur manière, de telles préoccupations. Mais c'est encore une autre histoire. À suivre…

Jean-Yves Bosseur

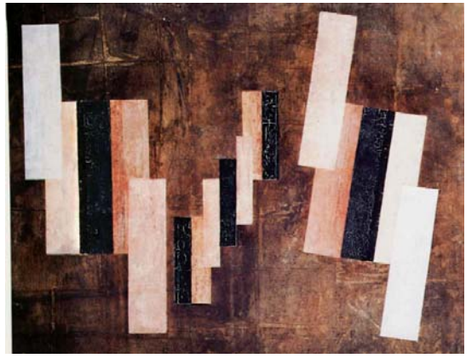
Pierre Alechinsky, Maquette de disque pour Michel Portal,1927, aquarelle, 73 x 52 cm



Tom Phillips, *Last not from Endenich*, 1975, encre et crayons de couleur sur papier, 75 x 107 cm



1



2

3

1. Milan Adamciak, *Chœur,* 1966, crayon, 21 x 29,5 cm

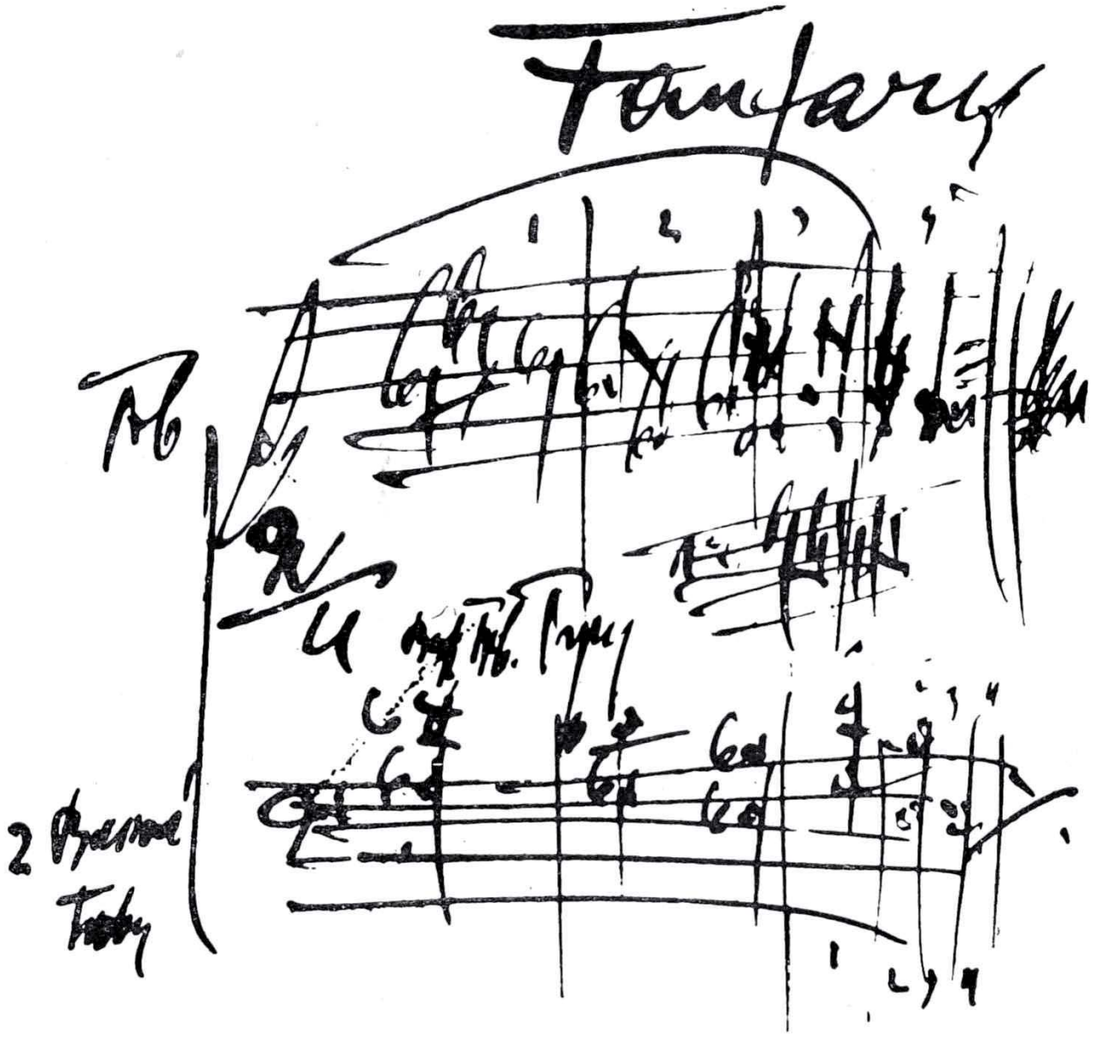
2. Olga Karlíková, *Fugue*,1965, huile sur toile,14 x 11,5 cm

3. Arne Hosek, J.Offenbach, *Les Contes d'Hoffmann*, 1931, aquarelle

Écriture musicale et graphisme

La partition est le premier résultat tangible de l'activité créatrice du compositeur. En quelque sorte, il s'agit d'un "lieu de rencontre" entre ce dernier et un interprète, auquel elle apporte une information visuelle codée sous forme graphique. On peut néanmoins se demander si elle n'est que cela, une feuille de papier couverte de signes (ou, de manière plus large, d'éléments graphiques) dont l'unique objet est de transmettre l'information indispensable à l'énoncé musical. Cette question se pose de manière d'autant plus prégnante que chez de nombreux spécialistes et amateurs, l'engouement pour les autographes et fac-similés de compositeurs de différentes époques est aujourd'hui bien réel. Et il faut bien reconnaître que ce vif intérêt est suscité non seulement par les partitions "lisibles", mais aussi - et surtout - par celles qui, précisément, restent indéchiffrables ; ainsi, certains autographes (tels que ceux que Leos Janacek) évoquent plus des dessins expressionnistes que des documents porteurs d'une information destinée à être traduite sous forme sonore par un interprète.

Tout au long des siècles d'histoire de la musique savante, les moyens et méthodes de transcription ont subi de nombreuses transformations, mais l'aspect visuel de la partition et la qualité esthétique des signes et symboles mis en œuvre revêtent de tout temps une importance narrative considérable, quel que soit le type de représentation graphique adopté. À ce propos, on ne peut que constater que toute transcription musicale ancienne - et pas seulement les autographes des compositeurs eux-mêmes - exerce cette fascination incomparable due à ses qualités esthétiques, pour ne pas dire plastiques. Car l'autographe et le manuscrit reste un moyen de communication très personnel entre celui qui écrit la partition et celui qui la décrypte pour lui donner sa dimension sonore. Par le simple fait d'écrire (ou simplement de recopier) dans un style et au moyen de "gestes graphiques" qui lui sont propres, le premier donne en effet à la partition un contenu graphique unique et bien plus riche que la seule information nécessaire à l'énoncé musical. L'étude des transcriptions d'œuvres anciennes - depuis le Moyen Âge jusqu'à l'époque baroque - montre d'ailleurs combien le compositeur attache de l'importance à cet aspect visuel. Pour lui, la partition représente bien plus qu'un objet purement utilitaire, un simple moyen pratique de fixer et de transmettre sa pensée. Ce qu'il recherche à travers la partition, c'est le contact direct avec l'interprète. Ainsi, pour ce dernier, la partition doit devenir - par delà sa dimension fonctionnelle de vecteur d'information - une forme de "musique immortalisée", véritable équivalent graphique de l'événement sonore proprement dit. On peut parler d'"une captation psychologique" exercée par le compositeur sur l'interprète (éventuellement sur l'auditeur) par le truchement de sa partition. Vouloir restreindre la partition au seul aspect fonctionnel de "transmission d'information sonore" procède donc d'une vision excessivement réductrice.



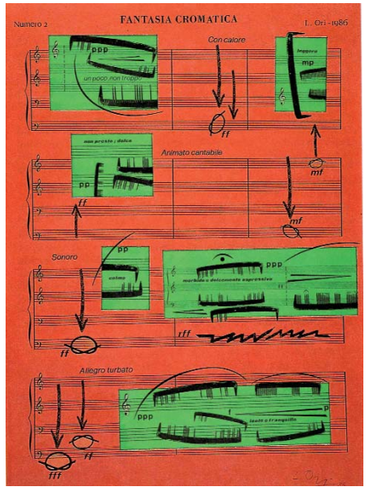
Leos Janácek, *Glagolská* (extrait, autographe), Musée du Pays Morave, Brno (A 7447)

Pourtant, depuis le XIX^e^ siècle, la notation conventionnelle est en proie à une sorte d'uniformisation absolue, perceptible notamment au niveau de l'aspect graphique des signes et des symboles utilisés dans l'écriture musicale. Elle s'accompagne d'une tendance générale à l'adoption de "conventions" dans les méthodes de transcription (aussi bien les nouvelles que celles déjà en usage), qui assigne de plus en plus à la partition un rôle exclusif de "code fermé et univoque", auquel on ne demande qu'une seule chose - être déchiffrable, aisément et sans ambiguïté, par un interprète. Cette conception particulière de l'écriture musicale est le fruit d'une histoire plusieurs fois centenaire de la musique savante occidentale, où une distinction nette a fini par s'établir entre deux acteurs étroitement spécialisés, ayant chacun à assumer une fonction spécifique et clairement définie au sein de ce que l'on peut appeler le "processus de la production de la musique".

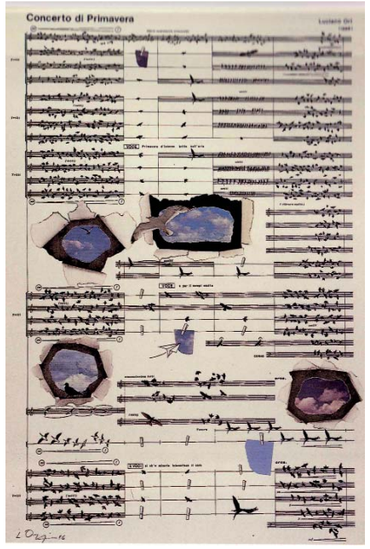
D'un côté, le compositeur, créateur exclusif de l'œuvre qu'il transcrit au moyen de signes et de symboles issus du système conventionnel de la notation musicale. De l'autre, l'interprète, qui s'attache à décoder cette transcription pour donner à l'œuvre sa dimension sonore, en conformité absolue avec le projet du compositeur. Assurant le rôle d'intermédiaire entre ces deux protagonistes, la partition contient - sous forme d'écriture musicale - toute l'information nécessaire pour que l'interprète puisse la réaliser d'une manière aussi fidèle que possible à l'idée que s'en fait son créateur - le compositeur.

Une telle conception de la notation reflète les intentions esthétiques de l'époque romantique, où l'œuvre musicale, sacralisée par son créateur-compositeur, est considérée comme un discours achevé et univoque, totalement déterminé et concrétisé à l'aide de la notation. Naturellement, cette spécialisation de plus en plus étroite, associée aux efforts de plus en plus marqués du compositeur pour s'assurer un contrôle aussi parfait et aussi total que possible sur la conformité de son projet avec le résultat sonore obtenu, influence considérablement la forme graphique de la transcription. En particulier, ils s'accompagnent d'un accroissement considérable des exigences au niveau de la précision, et de l'univocité des signes et symboles graphiques utilisés pour la transmission d'informations entre le créateur et l'interprète. Ainsi, peu à peu, signes et symboles de la notation conventionnelle sont uniformisés (en partie grâce au développement des techniques d'impression, tout particulièrement de celles assistées par ordinateur), de sorte que le rôle joué par la qualité esthétique de la transcription graphique a fini par devenir marginal, sinon inexistant.

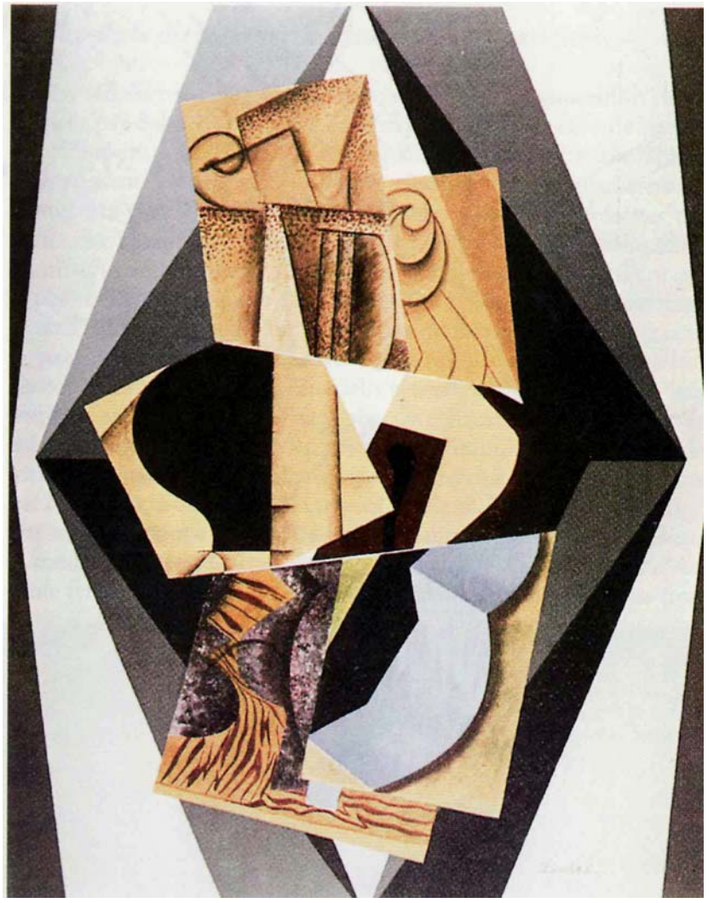
Cependant, malgré tous ces efforts, cet idéal de concordance totale entre l'intention artistique du créateur et la forme interprétée de l'œuvre n'a jamais pu être atteint. Essentiellement pour deux raisons. D'une part, il existe toujours un décalage entre signe visuel, intention créatrice et résultat sonore. D'autre part, la forme écrite ne peut



1



2



3

1. Luciano Ori, *Fantasia Cromatica*, 1986, crayon, collage, 70 x 50 cm

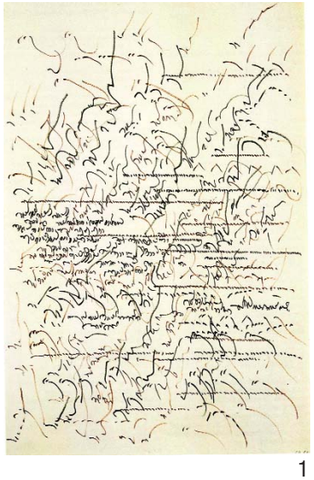
2. Luciano Ori, *Concerto di primavera*, 1986, encre, collage, 70 x 50 cm

3. Aldo Mondino, *Etudes*, 1977, Huile sur toile, 100 x 81 cm

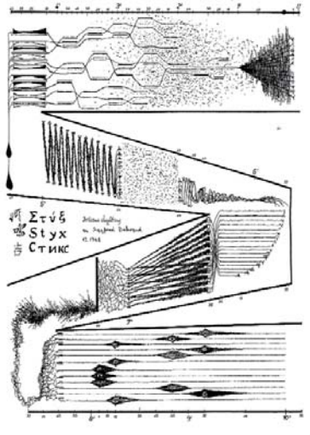
définir l'œuvre qu'approximativement : si la notation conventionnelle permet de saisir assez précisément certaines propriétés du son (comme la hauteur ou la durée), elle se révèle impuissante dès qu'il s'agit de retranscrire de manière exacte d'autres composantes, comme le timbre, le mode d'attaque ou l'intensité. La pratique musicale elle-même confirme notre propos : même au plus fort de la période romantique, la notation conventionnelle n'a jamais été ce moyen de transmission parfait entre le créateur et l'interprète qu'elle prétendait être.

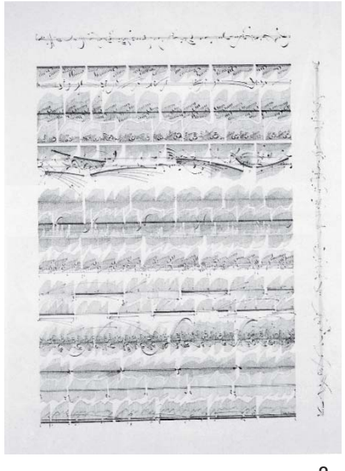
À côté de la notation conventionnelle, qui recouvre un champ de production musicale relativement restreint sur le plan historique (depuis la fin du XVI^{e} siècle jusqu'à nos jours, en passant par les époques classique et romantique), on trouve, dans l'histoire de la musique savante européenne, des exemples d'écriture musicale qui témoignent d'approches extrêmement diverses. Par exemple, les neumes : intimement liée au chant grégorien, à la différence de la notation conventionnelle, la transcription graphique du chant grégorien a pour seul objet de servir "d'aide-mémoire" (*rememorationis subsidium*) à l'interprète. Elle suppose donc que les composantes nécessaires à la réalisation du chant sont connues, et peuvent donc être transcrites très approximativement, ou même être absentes (la hauteur est traduite par de vagues indices graphiques, la durée, quant-à elle, est déduite directement du texte). Il serait donc peu pertinent de vouloir analyser de tels systèmes de notation selon les critères de la notation conventionnelle, en les considérant comme une forme inachevée et imparfaite de l'écriture musicale, donc comme une simple étape dans un processus évolutif dont l'achèvement serait la notation actuelle. Non moins vaine serait toute tentative de vouloir créer un système universel de notation, applicable à toutes les formes de pensée musicale.

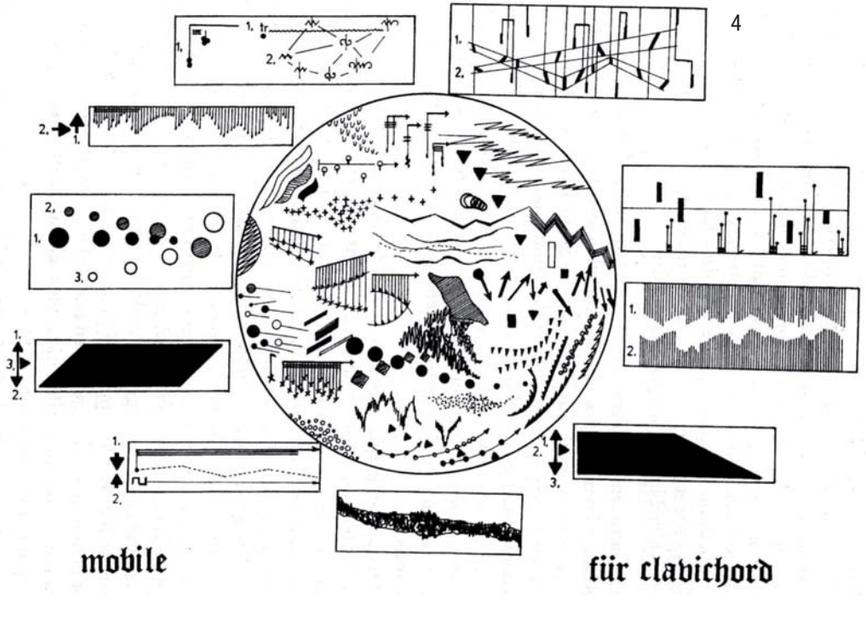
En somme, si l'écriture musicale apparaît comme le reflet de la pensée musicale d'une époque donnée, le besoin de fixer et de transmettre - qui est à l'origine de la notation dans la musique occidentale -, répond aux exigences fonctionnelles d'une certaine forme de pensée musicale.Mais en supposant une autre forme de pensée, où le rôle de la notation serait ailleurs que dans la transmission du message entre le créateur et l'interprète, on ne peut plus considérer ce besoin de fixer et de transmettre comme seule raison d'être de la notation ou comme seule origine possible à la naissance d'une écriture musicale. Cette supposition n'est pas une simple vue de l'esprit au vu des transformations de la pensée musicale, survenues au cours du XX^{e}, et ayant conduit à la création de formes particulières de la notation : par delà son rôle habituel d'intermédiaire, celle-ci sera en effet appelée à assumer d'autres fonctions.



1



2

3



4

1. Olga Karlíková, *Chant des oiseaux*,1982, Feutres ,60 x 40 cm

2. Anestetis Logothetis, *Styx*,1968, encre

3. Claude Melin, *Opus bleu*, 1984, encre, 54 x 75 cm

4. R. Haubenskock Ramati , *Chordophonie 2*, 1977, encre

Partitions graphiques

C'est ainsi que l'on voit apparaître, au cours des années cinquante, d'autres modes de transcription musicale qui procèdent d'une démarche diamétralement opposée, caractérisée par le refus de toute forme de "fixité" des rapports entre un signe graphique et un son. Ces partitions d'un genre nouveau - les partitions graphiques - sont très différentes les unes des autres, aussi bien au niveau de leur aspect visuel que du point de vue des approches mises en œuvre lors de leur élaboration. Toutes possèdent, cependant, un certain nombre de points communs.

- Premièrement, au niveau du mode de la communication : par rapport aux partitions conventionnelles, elles perdent la fonction de "code fermé" - destiné à être décrypté de manière linéaire, signe par signe - au profit de celle d'"initiateur" d'un énoncé musical, c'est-à-dire de "mode d'emploi", destiné à l'interprète.

- Deuxièmement, au niveau de leurs "qualités plastiques" : si l'aspect esthétique du graphique ne joue pas un rôle important dans la partition conventionnelle, il revêt une importance capitale dans la partition graphique. À tel point que cette dernière peut être considérée comme une œuvre plastique à part entière, au même titre qu'un tableau ou un dessin.

- Troisièmement, au niveau du rôle de l'interprète : alors que celui-ci est relégué au rang de simple exécutant pour une partition conventionnelle, il devient "co-créateur" de l'énoncé musical dans le cas d'une partition graphique.

À ces trois caractéristiques, on peut ajouter une quatrième "spécificité" : c'est qu'à l'inverse de la partition conventionnelle, la partition graphique n'est pas le fait exclusif des seuls compositeurs. En effet, parmi les artistes se livrant à ce genre d'activité créatrice figure une proportion non négligeable de plasticiens.

Le terme de partition graphique apparaît dans les années cinquante en relation avec certaines partitions créées notamment par des compositeurs tels que Morton Feldman, Earle Brown, John Cage, et Christian Wolff. Conformément aux exigences du "concept de l'indétermination" avancé par Morton Feldman et John Cage, ces compositeurs adoptent une attitude qui se caractérise, d'une part, par le refus de la détermination totale et figée de l'œuvre musicale et, d'autre part, par la revendication de la pluralité et de la polysémie du discours musical issu d'un modèle communicatif fondé sur une activité de coopération entre tous les participants.

De ce fait, la communication musicale traditionnelle subit une mutation profonde et l'objet de la partition se transforme : à la différence des partitions conventionnelles - qui visent à transmettre une information aussi précise que possible à l'interprète en vue de la réalisation de l'œuvre musicale -, les partitions graphiques doivent être considérées plutôt comme point de départ d'une phase complémentaire à l'acte créateur, déléguée à l'interprète,

dont l'imagination et l'esprit inventif participent à l'élaboration des événements sonores qui parachèvent l'énoncé musical. Celui-ci est toujours unique et non répétable, jamais identique à lui-même lors de chaque réalisation : il dépend de l'attitude de l'interprète, qui devient co-responsable du résultat. Mauricio Kagel écrit qu'"il est aussi opportun de parler de modèles graphiques au lieu de partitions", et n'hésite pas à assimiler l'interprétation à un véritable acte créateur. L'auteur de la partition graphique propose un projet initial contenant potentiellement une immense richesse sémantique et il appartient à l'interprète de parachever l'acte créateur.

Du point de vue des relations entre graphisme et son, les partitions graphiques se caractérisent principalement par le fait qu'elles renoncent à un système de signes fixant des liens immuables entre signes visuels, d'un côté, évènements sonores, de l'autre. Ainsi, à la différence de la partition musicale traditionnelle qui utilise des signes conventionnels ayant une signification précise dans le but de transmettre l'information de manière univoque à l'interprète en vue de l'événement sonore de l'énoncé musical, chaque partition graphique devient une œuvre totalement originale, composée de graphismes non conventionnels et polyvalents tirant leur origine d'une recherche d'interactions entre son, espace et graphisme, mais qui, en même temps, peuvent acquérir - grâce à leur caractère visuel - une valeur esthétique propre (sans que ce soit une condition nécessaire) et donc être conçus comme des entités plastiques autonomes. Si la réalisation musicale n'est pas une nécessité, il n'en reste pas moins que la configuration visuelle d'une partition graphique doit impérativement contenir l'information nécessaire à une éventuelle traduction sonore.

Pour finir, il faut aussi noter qu'à côté de ces partitions graphiques, on trouve d'autres faits artistiques, similaires en apparence, mais qui, à la différence des précédentes, mettent l'accent sur l'aspect esthétique du graphisme de la notation traditionnelle, que l'artiste adapte au gré de son imagination. De tels faits artistiques, qui ne sauraient être confondus avec les partitions graphiques, peuvent être assimilés à des tableaux puisant leur inspiration dans les signes musicaux, mais sans pour autant être destinés à une quelconque traduction sonore, bien qu'ils puissent, dans certains cas, stimuler l'imagination d'un éventuel interprète.

Lenka Stransky

Ville de Plaisir

Artistes exposés

John Cage, Milan Adamciak, Morton Feldman, Earle Brown, Nathalie Grall, Jacques Pourcher, Jiri Kolar, Jean-Luc, Titi Parain, Frantisek Kupka, Daniel Humair, Tom Phillips, Ladislav Novák, Pierre Alechinsky, Pierre Buraglio, Claude Melin, Max Schöndorff, Aldo Mondino, Jan Voss, Gaston Planet, Jacques Clausel, Olga Karlíková, Yves Piquet.

Les oeuvres présentées proviennent des collections privées
de M. J.Y. Bosseur, M. J. Pourcher, M^me^ L. Stransky, M^me^ A.Hosek, M. J. Clausel.

Couverture : Jiri Kolar , Portrait de M^lle^ Rivière, 40 x 30 cm
Textes : Lenka Stransky, Jean-Yves Bosseur

Maquette : Mairie de Plaisir / Mars 2011
Impression : Hawaii communication - RCS / Versailles B450 649 892 00012